

ПЬЕСА ДЖЕРОМА КИЛТИ «МИЛЫЙ ЛЖЕЦ» (От документа к драме)

В 50—60-е гг. XX в. в драматургии США наблюдается тенденция к документализму, о чем свидетельствуют пьесы Б. Стейвиса «Человек, который никогда не умрет» (1954), Ф. Гудрич и А. Хаккета «Дневник Анны Франк» (1955), М. Дьюбермана «В белой Америке» (1963), Р. Немирова «Быть молодой, талантливой и черной» (1969).

Место документа в художественной структуре пьесы эти авторы понимают по-разному. Б. Стейвис, Ф. Гудрич и А. Хаккет осмысливают документальный материал исходя из привычных представлений о драме: документ становится объектом инсценировки, выливается в традиционную форму пьесы. Но документальная драма как таковая требует иных путей эстетического осмысления действительности, помогающих с максимальной полнотой «высвободить» выразительную силу документа.

В основе пьесы американского актера, режиссера и драматурга Джерома Килти «Милый лжец»¹ («Dear Lear», 1956, Чикаго) — переписка Бернарда Шоу (1856—1950) с выдающейся английской актрисой Стеллой Патрик Кемпбел (1865—1940), длившаяся с 1899 по 1939 г.

С большим успехом прошла пьеса по сценам США и за рубежом. Не обошлось, правда, и без ложки дегтя со стороны прессы. После нью-йоркской постановки в театре «Билли Роуз» газета «Нью-Йорк таймс» писала: «...поскольку в наших театрах не хватает пьес, даже эти объедки со стола Бернарда Шоу представляют интерес»². Несмотря на восторженный прием у публики, пьеса Д. Килти не стала достоянием литературоведения, но на какое-то время привлекла внимание театральной критики³.

В отечественной науке наблюдается сходная картина: на страницах литературоведческих работ его имя лишь упоминается, и то чрезвычайно редко⁴, однако театральная критика посвятила постановке «Милого лжеца» на советской и зарубежной сцене ряд ис-

¹ Т. А. Чеботаревская ошибочно называет Дж. Килти англичанином (См.: Чеботаревская Т. А. Путешествие по театральной программке: Для учащихся старших классов. М., 1975. С. 35).

² Цит. по: Иностр. лит. 1960. № 7. С. 284.

³ F. S. Dear Lear // Theatre World. 1960. July. P. 39; Garrich D. A play for only two // Plays and Players. 1960. July. P. 22; Lester B. // Plays and Players. 1960. August. P. 13.

⁴ См.: Гражданская З. Т. Бернард Шоу. М., 1979. С. 102; Образцова А. Г. Письма Бернарда Шоу // Шоу Б. Письма. М., 1971. С. 312—313.

следований. Анализ спектаклей в этих работах достаточно глубок, но попытка обрисовать художественную сторону пьесы не выходит за рамки общих определений: «...невиданное по жанру произведение — эпистолярная комедия»⁵; «своеобразная, единственная в своем роде пьеса, в которой нет почти ни слова, созданного фантазией драматурга...»⁶; «...даже ничего не зная о Джероме Килти, прочитав его пьесу, можно сказать, что он прирожденный драматург...»⁷; «пьеса «Милый лжец»... — диалог»⁸; «драма явно мимикрировала под исторический документ»⁹; «пьеса Килти, монтирующая письма Шоу и актрисы Кемпбел, была одним из первых для советской сцены тех лет опытов документальной драмы...»¹⁰. Критика заметила существенную черту документализма Дж. Килти — его тяготение к чистоте, первозданности, «неотредактированности» документа: в этом произведении «...почти каждая фраза — подлинная»; автор создавал пьесу, «...не изменив в ней ни строчки и допуская лишь некоторые сокращения» (В. Вульф).

Правомерны ли эти утверждения? В каком направлении идет эстетическое осмысление документа в произведениях Дж. Килти? Какими приемами пользуется драматург, чтобы из значительной части (около одной трети) эпистолярного наследия Б. Шоу и С. Кемпбел создать пьесу? В данной статье делается попытка ответить на эти вопросы.

Едва ли не все действие «Милого лжеца» посвящено истории постановки «Пигмалиона» с участием С. Кемпбел на сцене «Театра его величества». (Премьера состоялась 11 апреля 1914 г.) Во втором акте разворачивается история взаимоотношений Б. Шоу и С. Кемпбел во время первой войны и далее — вплоть до кончины актрисы.

Особенность структуры текста пьесы — объемность, обстоятельность реплик героев, что обусловлено эпистолярной основой произведения. По сути дела, персонажи произносят монологи, ибо письмо — по своей жанровой природе — монолог, а переписка как таковая — не что иное, как обмен монологами. Поэтому самый естественный способ создать диалог действующих лиц — перенести в пьесу их заочный разговор, сделать его видимым и слышимым.

Монолог у Д. Килти строится двумя путями. Первый — трансформация отдельного, цельного письма в монолог. Например, в одном из писем С. Кемпбел к Б. Шоу задана тема: «Приходится

⁵ Сухаревич В. Милый обманщик // Театр. 1962. № 5. С. 112.

⁶ Тодрия Н. «Дорогой лжец» в Париже // Там же. № 8. С. 187.

⁷ Мацкин А. Шаг к Станиславскому // Там же. 1963. № 1. С. 13.

⁸ Борисова Т. Правда из первых уст // Неман. 1976. № 7. С. 162.

⁹ Вульф В. Двое в кадре, не считая режиссера: «Милый лжец» на телевизионном экране // Телевидение и радиовещание. 1977. № 2. С. 28.

¹⁰ Вишневская И. Соло для часов с боем // Театр. 1980. № 6. С. 54.

принимать вас и любить вас таким, какой вы есть. Но, ей богу, когда вы были маленький, кто-то должен был хоть раз крикнуть вам: «Цыц!»¹¹. Она развивается монологом из письма Шоу от 3 ноября 1912 г. — «Моя прекрасная беломраморная богиня!» (Пьеса, 22). Д. Килти использует послание Шоу целиком, почти без изменений. Правда, есть незначительные сокращения. Стремясь к большей сжатости монолога, Д. Килти исключает две фразы («не сразу дурное обращение прибавилось к ужасам бытия» и «...далекий от тщеславия, я не обладал даже обычным чувством собственного достоинства»¹²).

Но сокращения могут быть и более существенными. Так, занимающий почти две страницы монолог Б. Шоу «Хотите я вам расскажу...» (Пьеса, 25) — это письмо от 10 декабря 1912 г., в два раза большее по объему, чем его сценический вариант. Д. Килти отсекает вторую половину документа, в которой речь идет о вещах, не имеющих прямого отношения к развитию действия. Кроме того, сделаны купюры и в той части письма, что попала в поле зрения автора: сокращение идет за счет упразднения «вариаций на тему», вполне уместных в письме, но в сценической речи превращающихся в длинноты. Послание Б. Шоу — это выражение беспокойства по поводу финансового положения С. Кемпбел. Драматург оставляет только существо темы: «...всякому кредиту есть предел. И этот предел не за горами. И, может, уже достигнут!» (Пьеса, 25). Небольшая часть фразы, варьирующая тему, снимается. Аналогичные сокращения сделаны и в том разделе письма, где Б. Шоу размышляет о возможности помочь адресату выйти из материальных затруднений (Переписка, 66—67).

Где необходимо, Д. Килти «сжимает» фразу Б. Шоу. В частности, строка из письма «...я не богат; к тому же есть мама, Люси и другие; и я компаньон фирмы «Шарлотта и К°» выглядит в пьесе так: «Я не богат, и я компаньон фирмы «Шарлотта и компания» (Пьеса, 25). Если в сценическом монологе Б. Шоу слово «должны» повторяется подряд трижды, то в оригинале оно звучит пять раз. Подобные повторы других слов («если» и «хруст») встречаются и в конце письма, в той его части, что вошла в текст пьесы, и в каждом случае Д. Килти уменьшает их количество по сравнению с оригиналом, сохраняя, однако, экспрессивную окраску документа.

¹¹ Килти Д. Милый лжец: Комедия в двух действиях на основе переписки Джорджа Бернарда Шоу с актрисой Патрик Кемпбел. М., 1964. С. 22. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках и пояснением: Пьеса.

¹² Bernard Shaw and Mrs. Patrik Campbell: Their Correspondence. L., 1952. P. 53. В дальнейшем текст цитируется с указанием страницы в скобках и пояснением: Переписка.

Второй способ построения монолога — использование для его «создания» разных писем. Монологи могут состоять из посланий, не соприкасающихся между собой хронологически, комбинация фрагментов подчиняется определенной тематической линии. Например, монолог С. Кемпбел «Вилла—«Солнечный закат...» из 2-го акта включает в себя два ее письма, причем часть одного (от 14 февраля 1935 г.) введена в другое (от 11 апреля 1935 г.) в значительном сокращении. Вот так выглядит оригинал письма от 14 февраля 1935 г.: «Я бы хотела, чтобы вы посетили один из таких собачьих карантинных, где маленькие благовоспитанные собачки со слезящимися глазами, в тесных клетках — крыса не проползет — сидят день и ночь. Днем, когда звонит колокол или открывается дверь, раздается одновременный вой трехсот-четырехсот собак и скрежет их когтей о засовы клеток. И это повторяется по тридцать-сорок раз на день... За четыре часа я насмотрелась на эту жестокость, и теперь мне нетрудно ради моей собаки отказаться от Англии и от карьеры!» (Переписка, 306). А вот тот же фрагмент после его обработки: «Пойдите, полюбуйтесь на один из этих собачьих карантинных. Бедные животные мучаются там в четырех стенах, не слыша голоса хозяина, — подумайте, что это значит для собаки. Как-то раз я провела в карантине целых четыре часа, и теперь мне совсем уже не трудно отказаться ради моей собаки и от возвращения в Англию, и от возвращения на сцену» (Пьеса, 70). Под пером драматурга мысль С. Кемпбел практически ничего не утрачивает, но форма ее выражения становится более лаконичной, причем и в этом случае автор пьесы старается держаться ближе к тексту оригинала.

Что же касается другой части монолога-фрагмента из письма от 11 апреля 1935 г., то здесь Д. Килти в целом точен в отношении документа: слова С. Кемпбел — почти буквально воспроизведенный текст ее письма. Правда, снова драматург, оставляя «тему», отказывается от «вариации». Например, мысль из письма актрисы, высказанная в отношении «Театрального общества», которое «...обращается с артистом, как с тюком ваты», будучи переписанной в пьесу, отсекается от ее развития в оригинале (Пьеса, 69; Переписка, 30).

И в этой части монолога встречается некоторая редакция, слегка уводящая в сторону от документа. Сравним две фразы — из письма и пьесы. Сообщая Б. Шоу о своей неустроенности в США — и финансовой, и творческой, С. Кемпбел признается: «Знаю, вы поймете, я против этого: не люблю ныть, я готова бороться до конца, но здесь человека просто оставляют висеть в воздухе...» (Переписка, 311). В пьесе — лаконичнее, хотя и с некоторым приращением фразы с целью усиления экспрессии: «Я готова бороться до конца, но здесь вам и бороться не дают — вас просто оставляют висеть в воздухе» (Пьеса, 70).

Есть в этом монологе и изменения, продиктованные стремлением драматурга сделать текст пьесы более доступным для восприятия. С этой целью четыре географических названия (Каламазу, Батл, Монтана, Сиэтл), некоторые из которых, возможно, не всегда понятны читателю-зрителю, в особенности неамериканцу, заменяются на более знакомые — Оклахому и Небраску. Сходным образом актерское содружество «Гилд» превращается в «Театральное общество».

Монолог С. Кемпбел из 2-го акта «Вас бьет падучая...» — это соединенные в одно целое фрагменты четырех писем — от 2 февраля 1922 г., 24 февраля 1922 г., 3 апреля 1922 г. и от 1922 г. (в последнем случае число и месяц отсутствуют). Однако Д. Килти дополняет монолог собственными рассуждениями, основанными на знании биографии Б. Шоу: «А какие лавры пожинал тем временем он! Его пьесы наводнили все театры...» (Пьеса, 57). На сей раз автор идет от более широкого понимания документа: таковым становится реальный биографический факт.

Документ превращается в составную часть текста пьесы и с помощью приема сведения разных писем в диалог. Драматург может соблюдать хронологию переписки, используя письма в порядке их отправки и ответа. По такому принципу построен диалог из 2-го акта. Вот фрагменты писем, взятых Д. Килти за основу разговора Б. Шоу и С. Кемпбел (Переписка, 285—286; Пьеса, 61—62). «Я была в Селфридж Болл и встретила мисс Эдит Эванс, которая, пристально посмотрев на меня, сказала, что играет в «Тележке с яблоками»... меня — в Малверне, Бирмингеме и Лондоне» (Кемпбел. 7 июня 1929 г.). «Публика ничего не должна знать, а в особенности пресса. Пусть это будет нашей тайной» (Шоу. 20 июня 1929 г.). «Какая же это «тайна», если Эдит Эванс сказала, что играет меня?» (Кемпбел. 25 июня 1929 г.). «Эдит Эванс, конечно, догадалась. Д. Д. знает, Б. — знает, Нэнси знает, возможно, знает еще полдюжины других (или думают, что знают! Но знать наверняка будем только мы с вами); однако, пресса ничего не должна знать» (Шоу. 27 июня 1929 г.).

Д. Килти близко к тексту передает смысл эпистолярного диалога. Отступления от оригинала сводятся к нескольким моментам. Во-первых, через авторский вымысел развивается сообщение о встрече с Эдит Эванс: реплика С. Кемпбел становится более эмоциональной, что подчеркивается и ремаркой: «Шагает взад и вперед по сцене». Во-вторых, текст документа сокращается за счет отказа от географических названий, от зашифрованных и не зашифрованных имен, известных лишь узкому кругу людей. В-третьих, не слишком знакомое широкому зрителю «Селфридж Болл» заменяется на «картистический бал». В-четвертых, несколько сокращена по сравнению с оригиналом последняя реплика Шоу.

Прием сведения разных писем в диалог может применяться и в иной модификации: сценический разговор строится на основе посланий, не совпадающих по времени написания на большой срок. Причем нарушается хронологическая последовательность корреспонденции. В качестве примера возьмем фрагмент диалога из первого акта, в котором фигурируют три письма С. Кемпбел и одно — Б. Шоу. Письмо актрисы от 20 декабря 1913 г. начинается фрагмент диалога, выбранный нами для анализа. Второе не имеет даты и «подключено» к первому в рамках единой реплики. Третье помечено июлем 1912 г., но без указания числа. Послание Б. Шоу написано 5 июля 1912 г. Временной разрыв весьма существен. Простое сопоставление текстов документов и пьесы убеждает, что они очень близки. Тем не менее и здесь есть «домысливание». Диалог начинается с письма 1913 г., продолжается письмами 1912 г. Кроме того, Д. Килти сочиняет реплики, стилизуя их в манере С. Кемпбел, на сей раз «развивает тему» с целью углубления психологического портрета актрисы, находящейся в зените славы: «Мне сегодня сказали, будто вы заставляете меня играть Элизу только для того, чтобы надо мной посмеяться...» (Переписка, 154; Пьеса, 15). Между этим отрывком и фрагментом следующего письма (в той же реплике), где идет речь о финансовой стороне спектакля, драматург делает от лица героини собственную «вставку»: «...чтобы все говорили: «Вот так смех...». В этом диалоге есть и опущенные реплики, которые имеются в оригиналах, но смысл сценического разговора от этого не страдает.

Диалог возникает и на основании одного письма. Так, Д. Килти удачно использует эпистолярный принцип С. Кемпбел, прослеживающийся в ее ответе Б. Шоу от 2 января 1922 г.: цитата из полученного ранее послания и комментариев актрисы к ней. В письме Б. Шоу (30 декабря 1921 г.) находим фразу: «Да, там есть одно место, из-за которого Джордж мог бы получить развод, хотя в сущности оно совершенно невинное»¹³. Данные строки процитированы С. Кемпбел в ее ответе от 2 января 1922 г. и снабжены вопросом-комментарием: «Покажите мне ту фразу, по которой Джордж может получить развод» (Переписка, 238). Драматург строит из письма актрисы диалог, как бы возвращая Б. Шоу его реплику. Она введена в пьесу с незначительными изменениями: сокращено последнее придаточное предложение. Что же касается вопроса-комментария, то драматург ограничивается лишь передачей его смысла:

«Шоу. Кстати, в одном из ваших писем есть фраза, на основании которой Джордж может добиться развода.

¹³ Шоу Б. Письма. М., 1971. С. 238. Далее тексты из этой книги цитируются с указанием страницы в скобках и соответствующим пояснением.

«Кемпбел. А ну-ка, что это за фраза?» (Пьеса, 53—54).

Цитата и комментарий, перекочевав с листа бумаги на подмостки, достаточно живо и адекватно передают содержание и документ, и сценической ситуации.

Поскольку в издании корреспонденции Б. Шоу и С. Кемпбел имеются примечания составителя А. Дента, поясняющие тот или иной момент их жизненного пути, Д. Килти прибегает к такому приему: биографические данные и фрагменты из «постороннего», т. е. выходящего за пределы переписки документального материала (письмо Б. Шоу к актрисе Э. Терри, строки из «Автобиографии» С. Кемпбел, «сжатые» отрывки из пьес Б. Шоу «Пигмалион» и «Тележка с яблоками»), трансформируются в реплики персонажей.

А. Дент сообщает, что в год начала первой мировой войны Б. Шоу в приложении к журналу «Нью стейтсмен» опубликовал свою антимилитаристскую статью «Здравый смысл о войне», которая явилась поводом для обвинения писателя в антипатриотических настроениях и даже в предательстве. «Однако время подтвердило: многое из того, что он писал, оказалось прозорливым и мудрым»¹⁴. Затем А. Дент цитирует отрывок из статьи, в котором Б. Шоу говорит о необходимости осознать «проблему, как перечертить карту Европы с тем, чтобы это отвратительное, зверское безобразие — европейская война — не смогло бы в будущем с легкостью случиться вновь» (Переписка, 166).

Первая часть справки Дента введена в пьесу как реплика героини, хотя и в несколько измененном виде:

«Кемпбел (в публику) ...Бернард Шоу писал статьи для левого журнала «Нью стейтсмен», он, как всегда, настолько опередил свое время, что многие соотечественники награждали его кличкой «предатель».

Цитирование Б. Шоу превращается во фразу героя, едва ли не дословно воспроизводящую документ:

«Шоу (идет к своему бюро, на ходу словно диктуя статью). Следует подумать о том, как перекроить карту Европы и изменить ее политические устои, чтобы такое отвратительное безобразие, как европейская война, никогда больше не произошло» (Пьеса, 46).

Драматург оставляет слова о перекраивании карты Европы, об ужасной войне, но опускает ту часть памфлета, в которой Б. Шоу размышляет на политические темы. Автор «Милого лжеца» поступает так в силу ряда причин. Во-первых, трансформация публицистического стиля статьи в эпистолярно-разговорный потребовала бы глубокого вторжения в стилистику оригинала, но Д. Кил-

¹⁴ Dent A. Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: Their Correspondence. P. 166.

ти старается быть ближе к документам. Во-вторых, политические размышления Б. Шоу вряд ли были бы интересны актрисе, от политики далекой. Такое письмо выглядело бы просто неуместным, противоречило бы логике характера Б. Шоу, человека чуткого и проницательного. В то же время мысли писателя о войне были понятны С. Кемпбел: на полях сражений погиб ее сын... Сходным путем вливаются в текст произведения фрагменты из письма Б. Шоу к Э. Терри (Письма, 101; Пьеса, 10), из «Автобиографии» С. Кемпбел (Переписка, 162; Пьеса, 44).

Но не только в реплики может воплощаться документальный материал. Драматург прибегает и к помощи другого приема: к инсценировке биографического комментария, используя свое право на вымысел. Вот как это происходит.

Примечание редактора А. Дента, что «миссис Кемпбел была теперь миссис Джордж Корнуэллис-Уэст, выйдя замуж за Джорджа 6 апреля 1914 г.» (Переписка, 162), разворачивается в краткий сценический эпизод:

Кемпбел (словно собираясь уйти со сцены. Вздрагивает, увидев Шоу). Джой...

Шоу (стоя к ней лицом к лицу). Разве вы не собираетесь на наше торжество? Неужели вы пойдете домой... в такой день... одна?

Кемпбел. Я пойду не одна. Я пойду домой с Джорджем. Он меня ждет в машине.

Шоу. С каким Джорджем?

Кемпбел. С Джорджем Корнуэллис-Уэст. В среду я вышла за него замуж» (Пьеса, 45).

Органически введены в художественную архитектуру «Милого лжеца» отрывки из пьес Б. Шоу «Пигмалион» (1913) и «Тележка с яблоками» (1929). Как осмысляются автором эти документы?

Сцены под аркой собора и в гостинной миссис Хиггинс нужны Д. Килти как средство выявления различия эстетических принципов драматурга и актрисы. Разумеется, сколько-нибудь полного представления об артистическом кредо С. Кемпбел, равно как и о режиссерской программе Б. Шоу сцена репетиции «Пигмалиона» не дает. И все же позиция каждого просматривается достаточно четко, хотя и в самых общих чертах.

Б. Шоу — новатор, ориентировавший театр на социальную проблематику, мечтавший сделать его «фабрикой мысли». В основе созданного им «театра идей» лежит столкновение мнений, дискуссия. Герой интересуется писателя в первую очередь как носитель определенной точки зрения на ту или иную проблему, но не как объект психологического анализа. В его пьесах «конфликт разворачивается в чисто интеллектуальном плане и заключается в столк-

новении идей или принципов в большей степени, чем в столкновении волей»¹⁵. Б. Шоу «видит своих героев в свете их мнений», — отмечает С. Янг¹⁶.

С. Кемпбел — актриса школы «переживания», непревзойденная на английской сцене рубежа веков исполнительница ролей глубоко чувствующих героинь. Однако репертуар, на котором вырос ее талант, составляли пьесы, лишенные социального заряда. Разумеется, выдающаяся актриса, играя свои роли, не могла не выйти и к каким-то общественно-значимым прозрениям, но, тем не менее, социальный анализ ролевого материала оставался вне сферы творческих интересов артистки. Не удивительно, что «...ее отпугивала в драматургии Шоу стихия дискуссионности, поглощающая героя без остатка, а также вызывали сопротивление и несогласие и открытая тенденциозность, и публицистичность, подаваемые с дразнящей обнаженностью, что совершенно не было свойственно ей самой»¹⁷. Находясь во власти традиционных представлений о драме и сценическом искусстве, не приняв эстетики Б. Шоу, С. Кемпбел тем не менее постаралась понять ее, что и получило отражение на страницах «Милого лжеца».

Рисуя репетицию начала «Пигмалиона», Д. Килти не стремится к точному воспроизведению документа (текста пьесы), он вычленяет сердцевину действия — линию Хиггинса и Элизы, дает как бы «конспект» сцены из первого акта, а ремарки, характеризующие обстановку под аркой собора и внешность цветочницы, превращает в прямую речь «своего» Б. Шоу, который вводит Элизу — С. Кемпбел в предлагаемые обстоятельства.

Проследим, как развиваются отношения партнеров по ходу репетиции. Первая остановка — замечание относительно психологической неточности интонации Элизы, обращающейся к полицейскому. Б. Шоу настаивает: «Произносите так, как будто вы разговариваете с полицейским, а не с доктором!» (Пьеса, 38—39). Такое требование не случайно, подтверждение чему находим в эпистолярном наследии Б. Шоу. «У вас интонация английского джентльмена, не лишенная изящества и живости, но она совершенно не соответствует роли, — это должна быть интонация Чикаго, а не Пикадилли», — пишет он в декабре 1900 г. Харли Гренвиллу Баркеру (1877—1946), работавшему над ролью капитана Керри в пьесе «Обращение капитана Брассбаунда» в спектакле «Сценического общества». О внимании к интонационной стороне

¹⁵ Ellechaugue M. The Position of B. Shaw in European Drama and Philosophy. Copenhagen, 1931. P. 15.

¹⁶ Young S. Heartbreak Houses // Essays in the Modern Drama. Boston, 1964. P. 79.

¹⁷ Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура. М., 1974. С. 96.

слова актера свидетельствуют и другие письма драматурга, в частности, к Харли Гренвиллу Баркеру от 31 декабря 1901 г. и 19 июля 1906 г., к актрисе Эллен Терри от 16 марта 1906 г., а письмо Б. Шоу к почитательнице его таланта — Молли Томпкинс от 10 декабря 1922 г. являет собой сжатое наставление по технике сценической речи¹⁸. Следовательно, стремление героя добиться необходимой эмоциональной окраски интонации — не дань художественному вымыслу, но «засвидетельствованный документом» элемент режиссерской практики Б. Шоу. Великий писатель и в жанре драмы идей тяготеет к сценической правде театра вживания, что в свою очередь подтверждается рядом его писем. Например, он выражает восхищение исполнением Э. Терри роли Сесили («Обращение капитана Брассбаунда»): «...вы осознали, что Леди Сесили — это Вы. Ее жизнь стала Вашей жизнью, и вместо того, чтобы помнить чьи-то чужие слова, Вы просто говорите то, что уместно в данной ситуации» (Письма, 99). Не стоит, однако, забывать, что ориентация на психологическую достоверность актерской игры скоординирована Б. Шоу в духе его эстетики и подчас приходит в противоречие с условностью, «сконструированностью» характера-идеи¹⁹.

По вопросу об интонационной стороне реплики Элизы трений между С. Кемпбел и Б. Шоу не возникает: речь идет о близкой актрисе и драматургу правде вживания. Но вскоре обнаруживается и конфронтация героя и героини, это происходит в сцене репетиции знакомства Элизы с гостями миссис Хиггинс. Данный эпизод несколько видоизменен автором «Милого лжеца» по сравнению с оригинальным текстом «Пигмалиона». Количество действующих лиц сокращено с шести у Шоу (Элиза, Фредди, миссис Хиггинс, Хиггинс, миссис Эйнсфорд Хилл, Пикеринг) до четырех у Килти (Элиза, Фредди, миссис Хиггинс, миссис Эйнсфорд Хилл). Произведено некоторое перераспределение реплик: фразу миссис Эйнсфорд Хилл о похолодании и гриппе (пьеса Шоу) произносит миссис Хиггинс; две реплики Элизы (рассказ о смерти тетушки), звучащие у Б. Шоу порознь, в произведении Д. Килти сведены в одну; появляется отсутствующее в пьесе Б. Шоу восклицание миссис Хиггинс: «Боже мой!»; развернутый рассказ Элизы о пьянстве отца (пьеса Шоу) сокращен до двух фраз; уходя, Элиза прощается

¹⁸ Можно полагать, что просьба-требование Шоу («Милый лжец», конец I акта), адресованная С. Кемпбел (... «не забудьте подавать текст погромче. Иногда в последних рядах я не слышу ни слова»), и ироничный ответ самолюбивой актрисы («но если уши у вас в порядке, меня в любом театре слышно отовсюду») имеют в основе это же письмо. В нем Шоу ссылается на С. Кемпбел как на исполнительницу, которая «притягивает публику к себе и заставляет себя слушать», ставит ей в заслугу умение «произносить слова так, чтобы они были слышны и понятны всякому» (Письма, 265).

¹⁹ Обстоятельный анализ принципов создания характеров в драматургии Шоу дан в кн.: **Образцова А. Г.** Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965.

с Пикерингом в «Пигмалионе», в «Милом лжеце» ее слова адресованы миссис Эйнсфорд Хилл; упраздняются несколько реплик, имеющих в оригинале пьесы Б. Шоу. В результате вставная сцена становится более компактной, она органически вписывается в художественную ткань произведения Д. Килти, сливаясь с действенной линией «Милого лжеца».

Спор между участниками репетиции свидетельствует о том, что С. Кемпбел с трудом постигает глубину новаторских исканий Б. Шоу. Актриса не приемлет жанровой специфики произведения, в частности, своеобразия комического у Шоу, сущность которого — в единстве смехового и интеллектуального начала. Сцена в гостиной миссис Хиггинс воспринимается С. Кемпбел как обычная клоунада («...дайте же возможность публике хоть разок посмеяться!»). От ее внимания ускользает идейный смысл «Пигмалиона»: все люди равны от природы, и лишь социальные барьеры искусственно разделяют их. Данная картина рисует начало духовного пробуждения Элизы, того процесса, который завершится нравственным и интеллектуальным торжеством бывшей замарашки над салонной средой. Не сумев поначалу вникнуть в существо образа Элизы, в основе своей трагикомического, понять социальный смысл эволюции характера, С. Кемпбел предпочитает комедийный «ход» и играет не перерождение героини, а ее притворство, попытку «уличной девчонки» изобразить даму. В ответ осуждающие слова Б. Шоу, убежденного в том, что «из этого ничего не выйдет». Но талант актрисы постепенно выводит ее к правильному пониманию образа. С. Кемпбел заявляет автору: «...имейте в виду, что в сцене чаепития Элиза не может быть такой вульгарной, как вы требуете!» С ней полностью согласен Б. Шоу: «Верно, я и написал ее там наполовину уличной девчонкой и наполовину уже дамой» (Пьеса, 40).

Актриса нелегко воспринимает специфику действенного развития в драмах Б. Шоу, когда приходится держать длительную паузу, выслушивая пространные монологи других персонажей. Необходимость долгое время «удерживать осмысленное выражение» оборачивается стремлением спрятать лицо от зрителей. В итоге — упрек из уст драматурга в наигрыше. Автор «Милого лжеца» совершенно прав, упоминая об отрицательном отношении Шоу ко всякого рода передержкам на сцене: доказательством тому являются эпистолярные документы создателя «драмы идей». Так, в письме к Гренвиллу Баркеру (3 октября 1904 г.) он с раздражением говорит об актере, который «...вообще не способен сыграть ирландца иначе как с нажимом и шутовством» (Письма, 119). В другом послании тому же адресату (20 июля 1907 г.) с иронией отзывается об артисте, который «...слишком переигрывает, прибегая к дешевым эффектам» (Письма, 135).

Следовательно, использованные в структуре текста строки из «Пигмалиона» дают Д. Килти возможность косвенным образом привлечь и другие документы — письма, содержащие мысли Б. Шоу об актерском искусстве, превратив их — в свободном выражении — в реплики героя.

С. Кемпбел сама ощущает, что с трудом постигает науку театра Шоу, признается в том, что похожа на «ярмарочную дурочку», что «не играет, а только представляется» (Пьеса, 41, 43). Шоу старается помочь исполнительнице, в которой все еще не теряет надежды увидеть «свою» актрису, советует усилить социальное звучание роли. «И все зависит от того, почувствуете ли вы вдохновение. Ведь вы не я, вы не полководец. Я не люблю борьбы. Я люблю побеждать. Но вам-то кажется, что вы любите самый процесс борьбы, вот и берите меч в руки. Сегодня ваша задача выиграть сражение, и, как ни странно, я уверен, вы его выиграете, выиграете с блеском и напором!» (Пьеса, 44; Письма, 217—218). Отредактированные Д. Килти строки «Последних распоряжений» — послания Б. Шоу, написанного им в день премьеры «Пигмалиона», — выводят пьесу «Милый лжец» на новый — обобщающий — уровень документальности: они несут в себе идею наступательного искусства, пафос творчества Б. Шоу. Как верно отмечает А. Г. Образцова, «документом для потомков в письмах Шоу стали не только исторические факты, но его личность — художника и человека, способного отдать без остатка свои силы борьбе человечества за лучшее будущее»²⁰.

С. Кемпбел сыграла Элизу, не поступившись своими творческими принципами. Гуманистический смысл произведения она донесла до зрителей, но стать при этом актрисой театра Шоу ей было не суждено. Однако опыт общения с новой драматургией не прошел для С. Кемпбел даром, о чем свидетельствуют строки из ее письма от 11 апреля 1914 г., дословно воспроизведенные Д. Килти: «Я выполню все ваши указания. Спасибо, что вы довели эту титаническую работу до конца» (Пьеса, 44; Переписка, 162).

Помимо сцен из «Пигмалиона» автор «Милого лжеца» включает в текст и сцену из «Тележки с яблоками». Принцип обработки документа прежний: создается «конспект» диалога. Но идейно-выразительная функция отрывка иная, нежели эпизодов репетиции из «Пигмалиона». В чем же она заключается?

На поприще искусства драматург и актриса больше не встречались, но образ Стеллы Патрик Кемпбел жил в сердце Бернарда Шоу, жил в его творчестве. «Я столько от Вас почерпнул, — признавался он в письме от 28 июля 1929 г. — Гесиона Хэшебай в «До-

²⁰ Образцова А. Г. Письма Бернарда Шоу // Шоу Дж. Б. Письма. М., 1971. С. 312.

ме, где разбиваются сердца», Змея в «Мафусаиле», которая в моем воображении всегда говорит Вашим голосом, Оринтия — это все Вы...». На тему «Оринтия — Кемпбел» Шоу в послании рассуждает особо: «Когда я говорю, что Вы — Оринтия, Вы отрицаете сходство как великое оскорбление. Когда я ввожу подробности, ее от Вас отличающие, Вы требуете, чтобы я все исправил и сделал портрет точным и узнаваемым. Ну, хорошо, зато теперь я смогу объявить, что текст выправлен лично Вами и некоторые лучшие места написаны под Вашу диктовку» (Письма, 245).

Стремясь осветить роль С. Кемпбел в личной и творческой биографии Б. Шоу, Килти не только дословно вводит часть процитированного послания («Я столько от Вас почерпнул...») в свою пьесу, но и прибегает к приему отождествления вымысла и реальности: перебранка между Магнусом и Оринтией («Тележка с яблоками»), роли которых исполняют Б. Шоу и С. Кемпбел, переходит в конфликт между самими исполнителями, но текст остается прежним — «политическая шутка». Затем они опять «надевают маски» и продолжают пикировку как Магнус и Оринтия. Потом ансамбль распадается: Шоу один заканчивает чтение всего отрывка. Завершается сцена упреком автору «Тележки с яблоками»: он раскрыл их тайну... Исчезновение грани между театром и жизнью оборачивается единством образа Оринтии — Кемпбел, — незаурядной женщины, пленившей Б. Шоу.

Как видим, Д. Килти привлекает разнообразный документальный материал. Но признаками документализма обладает и сама жанровая структура его произведения, только документами, на которых она строится, являются театральнo-эстетические программы в целом: в одном случае это новаторская мысль Б. Шоу, в другом — театральная традиция, олицетворенная в образе С. Кемпбел.

С. В. Владимиров делает тонкое наблюдение: «Реплики Шоу в пьесе всякий раз так или иначе не попадают в цель. Они опаздывают: состояние и настроение адресата уже изменилось с момента, когда составлялось письмо, на которое Шоу отвечает». По мнению исследователя, «драматический смысл этого приема предопределяется тем, что рационалистическая концепция Шоу как писателя сталкивается с его собственными жизненными ситуациями»²¹. По всей вероятности, в понятие «жизненных ситуаций» ученый включает не только сугубо личные моменты биографии художника, но и единение-противостояние драматурга-реформатора и актрисы традиционного театра, что находит отражение в главных жанровых параметрах «Милого лжеца». Развитие действия как конфликт идей, дискуссионная направленность пьесы, несомненно,

²¹ Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972. С. 134.

от эстетического кредо великого писателя. Но сами полемисты, яркие личности, образы которых глубоко психологизированы, характеры, чья са́мобытность не приносится в жертву рационалистическому пониманию героя как носителя определенной идеи, — эти черты поэтики пьесы идут от психологической драмы рубежа веков.

Взаимопроникновение двух художественных систем, когда одна обогащает другую, в результате чего образ человека предстает во всей его сложности, — вот особенность жанра произведения Килти. Такой синтез оказывается не просто возможным, но и гармоничным потому, что герои пьесы — люди высокого интеллекта и сложного внутреннего облика. «Борьба» Б. Шоу и С. Кемпбел — это великолепное соперничество не только умов, но и характеров, конфронтация, которая никак не исключает союза сердец. Жанр пьесы отражает неоднозначность взаимоотношений героев «Милого лжеца».

Джером Килти не был первым драматургом-документалистом. Применительно к XX столетию родословную жанра документальной драмы следует вести от творчества Джона Рида (1887—1920). В 1913 г. в крупнейшем зале Нью-Йорка Мэдисон-сквер-гарден состоялся необычный спектакль, автором которого — драматургом, режиссером и отчасти художником — был Джон Рид. Пьеса называлась «Битва патерсонского пролетариата с капиталом». Создавалась она по горячим следам забастовки текстильщиков в рабочем городке весной 1913 г. Драматург проник в самую суть документального жанра: на сцене разыгрывались не только имевшие место события, но в качестве актеров выступили их непосредственные участники.

В середине 50-х гг. в русле документализма развивается творчество Б. Стейвиса, Ф. Гудрич и А. Хаккета. Но в их произведениях документ трансформируется в сюжет, расчленяется на роли, благодаря чему художественный вымысел уравнивается в правах с фактической основой пьесы, в известной мере утрачивается выразительная сила документа как такового, взятого в его первоизданности.

В драме Д. Килти обнаруживается иное понимание места документа в идейно-художественной архитектонике сценического произведения: превращая письмо в фактор искусства, он старается быть по возможности ближе к оригиналу, сводит к минимуму художественный вымысел. В результате с максимальной полнотой «работает» выразительная энергия документа. Поэтому утверждения исследователей относительно чистоты последнего в пьесе верны, если говорить об общем направлении творческого мышления драматурга, однако они не подкреплены анализом литературного материала, а поэтому не учитывают всего многообразия приемов эс-

тетического осмысления документа, среди которых есть и такие, что приводят к его частичной деформации. В конечном итоге диалектика факта и вымысла в пьесе обусловлена стремлением усилить ее действенную линию. Сообразуясь с законами драмы и театра, автор делает речь персонажей более гибкой, более сценичной, нежели в эпистолярном жанре. При этом Д. Килти демонстрирует незаурядное мастерство стилиста: письмо, статью, биографическую справку, фрагменты из произведений Б. Шоу он переводит на разговорный уровень, сохраняя выразительную силу документа, но сообщая ему эмоциональность, свойственную живому слову, и, что особенно важно, делает речевую характеристику существенным штрихом в обрисовке образа. Прав польский исследователь: «Полный жизни диалог, опирающийся едва ли не полностью на тексты писем, необыкновенно сценичен и дает необычайно выразительный и сценичный образ обоих участников корреспонденции»²².

В рамках жанра документальной драмы Д. Килти открывает его разновидность — эпистолярную пьесу. Она утвердилась и в советском искусстве. Примерами являются пьеса Л. А. Малюгина (1909—1968) «Насмешливое мое счастье» (1965) и моноопера Г. С. Фрида (р. 1915) «Письма Ван Гога» (1975)²³.

Если Джон Рид и Барри Стейвис ориентировались на огромной общественной важности события и документы, то произведения Ф. Гудрич, А. Хаккета и Д. Килти построены, на первый взгляд, на материале сугубо личного характера. Но разве в дневнике девочки-подростка и переписке драматурга и актрисы не чувствуется горячего дыхания времени? Коллизия чистого сознания и мерзости фашизма определяет драматизм пьесы «Дневник Анны Франк», зловещими всполохами мировой бойни опалены судьбы персонажей Д. Килти. Документальная драма отражает движение времени лишь тогда, когда за событием, письмом, публикацией, стенограммой и т. п. видится большой общественный смысл.

²² Macierakowski J. Komedia Listów // Teatr. 1960. N 22. S. 18.

²³ Пьеса Г. С. Фрида принадлежит к моноопере «Дневник Анны Франк» (1969).